

## René Clemencic: «La música antigua es una aventura contemporánea»



FOTO: ENRIQUE MOYA

**R**ené Clemencic, considerado uno de los especialistas e intérpretes más relevantes de la música antigua en nuestros días, confiesa a lo largo de la entrevista tener muchas dudas sobre ese pasado musical que tanto escudriña. A una llamada telefónica de un periódico vienés, resume sus actividades de 1991: «Este año tengo muchos conciertos... No, Mozart no; Vivaldi con la Orquesta de La Fenice en *La Pietà*, por supuesto. Usted sabe, es el 250 aniversario de Vivaldi y 200 años del Teatro de la Fenice... Sí, sí como 7 discos salen este año... el *Requiem* de Johann J. Fux, que a mí personalmente me parece mejor que el de Mozart; también su ópera *Daphne in Lauro*... No, no, ya están grabados. También salen las *Doce Sonatas* de Veracini para flauta dulce o violín barroco; el *Requiem* de Pierre de la Rue, *La Olimpiade* de Vivaldi, una ópera portuguesa... etc.». Su casa, un pequeño museo, está llena de obras de arte invaluable, que resisten los ofrecimientos mercantilistas del negocio mundial del arte: una estatua de Buda, japonesa, del siglo XVII; varias esculturas y bustos de tamaño natural anteriores al siglo XIX; un tótem africano, cuya historia llena de misterios nos relató. Un gigantesco cuadro medieval de *María con el Niño*, en pintura de oro, alternando con lienzos renacentistas, barrocos, y obras de la vanguardia pictórica austriaca, rodean el pequeño comedor. En su estudio y oficina, se repite una descripción parecida a la anterior, más la vasta biblioteca sobrecargada con incontables ediciones de libros y manuscritos antiguos. Posee una apreciable colección de instrumentos de cuerda, viento, percusión y teclado desde la edad media hasta muy entrado el período clásico: la flauta de pico (quizás de las más completas del mundo), desde la más arcaica de la edad media, pasando por la *Ganassi* (1535), sin olvidar las que acompañaban las danzas del *Terpsichore* de Praetorius, hasta la más sofisticada del barroco francés de Hotteterre. Un órgano tubular de fuelle se levanta como una pequeña catedral en la habitación contigua. En plena conversación se sentó en el piano *Brodmann*\* en el cual Beethoven compuso mucha de su música de cámara y nos hizo escuchar su transparente sonido con una melodía compuesta, precisamente, en este instrumento... Y muchos secretos más, que pronto conocerán la luz a través de publicaciones o discos compactos. En este entorno poco convencional, conversó SCHERZO con René Clemencic, quien irradia excepcional frescura y simpatía. No obstante, la dificultad de los temas abordados, su visión es muy contemporánea. Sus respuestas son seguras y no asevera nada que no pueda demostrar.

SCHERZO.—Nos interesa saber por qué eligió usted la música antigua.

RENE CLEMENCIC.—En realidad yo comencé a los 15 años con el estudio del piano y, poco tiempo después, con la flauta dulce con el maestro H.H. Staeps. Con la flauta dulce empecé a interesarme por la música originalmente escrita para este instrumento en el renacimiento y el barroco. Pero cuando se inició mi interés por la música antigua, no existía prácticamente nada, era un terreno desconocido. No existían conjuntos, ni solistas virtuosos de cornetto, bajón, flauta dulce, ni de otros instrumentos antiguos como los que hay ahora. Ahora el porqué elegí la música antigua, no lo sé. Quizás sea una inclinación natural o algo genético (Risas).

Bueno, ahora que usted lo menciona, me acuerdo que hace muchos años escuché unos discos grabados por los alumnos de la profesora Ivonne Rokseth en París, de música francesa medieval del XIII o XIV. El escuchar aquello me causó mucha emoción, aunque eran discos que podríamos llamar musicológicos.

S.—Aún se percibe esa postura, que usted llama musicológica, en algunos intérpretes de música antigua. Da la impresión que están más inspirados en la vanidad de sus descubrimientos que en la música en sí. A nuestro juicio, esta actitud crea cierto escepticismo en relación a la veracidad de las propuestas histórico-musicales que presentan.

R.C.—Mire Usted, la visión mía es recrear una música muy espontánea, libre; quiero transmitir con la música que interpreto, como primera cosa, su vivacidad, su actualidad, su frescura, no como si fuera antigua, porque jamás se debe hacer música musicológica. Naturalmente, es necesario conocer las cosas que se hacían en ese pasado, las convenciones, etc.; pero en el momento de hacer música, uno no debe ser académico, se tiene que hacer únicamente música. Yo creo que en esto radica la diferencia entre mi trabajo y el de otros.

Por ejemplo, cuando se comenzaron a realizar reconstrucciones sobre la música antigua en el Londres del siglo XIX, con Arnold Dolmetsch, se tenía una idea muy romántica e idealista de la misma, una especie de *retour a la nature*; (en realidad, todavía hay muchos músicos que hacen música antigua con estos mismos principios). Mucho después, en Bruselas, Bélgica, el norteamericano Safford Cape, con su grupo, creo que fue uno de los primeros que hicieron música antigua profesionalmente, con un sentido un poco histórico. Cuando aparece David Munrow, quizás uno de los intérpretes intermedios entre aquellos de antaño y los actuales, realiza un trabajo de un virtuosismo asombroso; hacía la música antigua con mucha pasión, con mucha vida y no con una actitud musicológica. Desde luego, el profesor J. Märtn, en Viena, hombre excepcional, que tenía ideas básicas muy justas y válidas sobre los diferentes estilos, nos transmitió a mí, Gustav Leonhardt y Hamoncourt los conocimientos que, cada uno ha desarrollado independientemente. Naturalmente, de ese lejano comienzo de ideas, un poco románticas, se pasó luego a unas muy musicológicas, pero al día de hoy muchas cosas han cambiado.

S.—Es curioso, pero actualmente es difícil saber qué es lo que se denomina música antigua.

R.C.—Depende de qué época. Se comenzó por música del renacimiento y el medioevo, después la música barroca y en la actualidad escuchamos Beethoven-Brüggen, Hamoncourt-Mozart, Hamoncourt-Johann Strauss. También en Londres se ha presentado a Richard Wagner con instrumentos originales. Ya es difícil de decir. (Risas).

S.—Usted decía que han cambiado muchas cosas. En efecto, sobre todo en los últimos 20 años, con las revisiones críticas sobre la música antigua. A pesar de ello, persisten algunos problemas de constante polémica entre intérpretes y expertos en la actualidad, que aún no se han podido resolver. Nos gustaría localizar algunos de ellos.

Para empezar, por ejemplo, el vibrato es un asunto muy discutido entre los ortodoxos y liberales en relación a si existía o no en la música anterior al siglo XVIII.

R.C.—El problema no es si existía o no, sino más bien qué tipo de vibrato era. Por ejemplo, en el barroco, sí era usado, pero el vibrato es un gran problema, no es algo que esté muy claro.

Leopold Mozart dice, en su método de violín, que el vibrato es una cosa muy natural de cada cuerda, que si ésta es muy larga, al tocar ciertas notas, tiene en sí misma vibrato natural. Otra cosa bien diferente es el vibrato como elemento expresivo, no continuo, sino sólo para ciertas notas y para extraer una expresión particular. Es decir, yo creo que existía como un ornamento, pero no como un vibrato permanente, ya que esto hace una línea musical muy sucia y la estructura de esta música no soporta un vibrato continuo. La misma composición necesita que la línea musical sea muy clara y transparente. Pero, a decir verdad, no sabemos nada exacto, sólo se deduce por la música misma.

Es muy difícil probar, científicamente, en qué sentido lo hacían, porque uno puede leer en tratados del siglo XVII, por ejemplo, algo como esto: «Hoy debemos tocar los instrumentos sin ese constante y continuo vibrato que tenían nuestros padres». Por otra parte, los órganos barrocos, tienen un registro que se denomina voz humana, en el cual el sonido posee un vibrato continuo. Seguramente existía un millón de vibratos diferentes, porque siempre se basaba en el gusto y la imaginación del artista de una época determinada. Pero lo que es seguro, es que no fue un vibrato como el de hoy. Cuándo, cómo, por qué, dónde lo usaban, es muy difícil de decir.

Claro está, ha habido una gran transformación y yo creo que esto se debe a los cantantes. Yo soy de la opinión que los cantantes de la época de Verdi tenían ideas muy diferentes a los cantantes verdianos de hoy, con ese vibrato moderno fastidiosamente continuo, poco expresivo y que para mí no tiene ningún valor artístico.

Me acuerdo que los violines de la Filarmónica de Viena me dijeron en una ocasión que a principios de este siglo se usaba sólo poco vibrato. Éste es un dato increíble porque se trata de sólo dos generaciones ¡es nada!

Si somos sinceros reconoceremos que sabemos muy poco sobre esto. Si no somos sinceros, inventaremos falsas verdades.

S.—Pero, ¿no cree Usted que los instrumentos antiguos pueden dar una idea más clara de las maneras y costumbres de la praxis musical antigua?

R.C.—Sí, es posible. No obstante, sin una idea preconcebida de su sonido, representa un grave problema. Le voy a poner un ejemplo: La primera vez que yo fui al Medio Oriente, Egipto, escuché en dos ocasiones unos instrumentos que yo no había conocido antes, entonces me dije: «He aquí unos instrumentos orientales con unos sonidos bien interesantes, hermosos y exóticos». Cuando doblé la esquina y los vi no eran otra cosa que un violín y una flauta travesera europeos, ambos modernos, mas su sonido era completamente oriental. Esta fue para mí una importante experiencia, porque me hizo comprender que el sonido de los instrumentos está en un 90% en el hombre, en la idea que el ejecutante tiene del sonido que va a producir. Un musicólogo, años atrás, dijo algo como esto: «La flauta dulce tiene un sonido sin vibrato». Naturalmente, es estúpido decir tal cosa, ya que la flauta dulce es como el violín, si uno no hace el vibrato no lo tiene. Quiero decir con esto que un instrumento *per se*, es muy poco lo que nos puede decir, si no existe el hombre que lo toque.

No obstante, hay que reconocer que los instrumentos los tenemos aquí, y es más fácil recrear un sonido antiguo con un instrumento antiguo. El problema más difícil, yo creo, es la voz, porque no sabemos nada del canto histórico. La voz puede hacer absolutamente todo, desde un sonido gutural, un ruido, hasta la más hermosa melodía en la amplia gama de estados psicológicos posibles. Es imposible, diría yo, saber cómo fue el verdadero sonido de la voz humana. Se sabe que los cantantes cantaban con mucho menos diafragma que hoy, que tenían una voz muy flexible para hacer ornamentos. Yo creo que, por esta razón, era una

voz muy directa y límpida, con un vibrato que era muy diferente al actual.

S.—Usted ha mencionado un punto importante en relación a la música antigua, como es, sin duda, el hecho de que carecemos de los hombres de épocas pretéritas, entre otras cosas, que nos den una mejor idea de qué manera producían el sonido. ¿No le parece que hay un poco de ligereza y snobismo, al asegurar que tal o cual cosa «se cantaba o se tocaba así»?

R.C.—Ciertamente. Hoy una ópera de Wagner no es posible realizarla como fue, y estamos hablando de apenas 100 años. Pero sí hay ciertas cosas que se pueden saber, que se conocen. Por ejemplo, los especialistas sabemos que el vibrato continuo del que ya hablamos extensamente, no existía y que los tempi eran más rápidos en la música anterior al siglo XVIII; esto se sabe fuera de toda duda.

En el medioevo, no obstante, hay mil problemas diferentes que resolver que en el barroco. El problema del ritmo del cual prácticamente no existen observaciones que sirvan de guía; la instrumentación es totalmente desconocida, etc...

S.—Es decir, existe un porcentaje bastante alto de especulación en la interpretación de la música, proporcional a la antigüedad de la misma.



Rene Clemencic junto a un busto del siglo XVI.

FOTO: ENRIQUE MOYA

R.C.—Bueno, eso es bastante obvio. Cuando uno se remonta atrás en los siglos, el asunto se complica cada vez más. Existen los pasos previos de exhaustiva investigación y especulación, porque las costumbres antiguas, evidentemente, se perdieron con sus infinitos detalles imposibles de anotar. Por eso trato que mi trabajo de documentación en la literatura y los tratados teóricos antiguos tengan un sentido muy equilibrado entre la investigación y la imaginación; pero el que hace música tiene antes que nada, sentirla.

S.—No obstante, se perciben contradicciones en esos tratadistas en relación a un mismo aspecto. ¿No le parece muy precario conocer el pasado a través de tantos desacuerdos?

R.C.—Es verdad que muchas veces existen esas contradicciones, pero en todo caso son beneficiosas. Por ejemplo, si uno de

estos teóricos dice: «Ah no se debe hacer así, de esa forma es horrible». Precisamente una opinión así es un dato importantísimo, ya que demuestra que se hacía, se estaba haciendo. Muchas veces este método de buscar en el pasado a través de estas negaciones y contradicciones, arroja muchas luces sobre la música y sus costumbres.

S.—¿Usted ha estudiado toda esa literatura?

R.C.—No, no toda, aunque sí una gran parte. Desde los tratados más antiguos hasta la *Escuela del Violín* de Leopold Mozart y otros muy posteriores. Hay muchas referencias. Incluso de tratadistas teólogos, que decían cómo se debía o no hacer algo, no sólo desde el punto de vista moral. Además, los recibos de salario, que no son literatura, pero son documentos importantísimos por los cuales uno puede, hasta cierto punto, deducir si en tal o cual actividad había cantantes o sólo instrumentistas o ambos a la vez; o qué tipos de conjuntos eran, etc. Es como ser un detective del pasado...

S.—La pintura sin duda debe de ser una ayuda muy importante.

R.C.—Depende. Hace muchos años los especialistas estuvimos muy entusiasmados con las imágenes de las pinturas antiguas del XII y el XIII. Por ejemplo, veíamos dos ángeles con unos instrumentos, con una flauta, un laúd, una viola, y uno creía que se basaban en una realidad musical práctica. Ahora se sabe que no es cierto, ya que el resultado sonoro de tal conjunto es sencillamente horrible, no suena bien. Por lo tanto, esas pinturas son sólo ideas simbólicas, mas no son reales.

S.—Las imágenes humanas pintadas por Van Eyck eran muy rigurosas en sus gestos y expresiones; se pueden tomar como realismo extremado, según los expertos. Por ejemplo, la Adoración del Cordero es una de esas pinturas. ¿No contradice esto lo que usted plantea?

R.C.—Lo que se dice de Van Eyck, es correcto, pero yo me estoy refiriendo a las combinaciones instrumentales con las voces, que sí que es simbólica. En verdad, los gestos humanos de ese cuadro muestran que cantaban no como hoy, sino con un sonido más nasal y con mucha tensión. Ahora, los instrumentos están allí pero no se utilizaban junto con las voces. En muchas pinturas aparecen ángeles tocando instrumentos, pero esto no prueba que fueran utilizados en la iglesia. Sólo tiene un valor simbólico, aun con cosas que sí eran reales, como los instrumentos en sí mismos, aunque no siempre.

S.—Suena un poco teórica su explicación. ¿No cree usted?

R.C.—No, es también el material musical que tenemos, cuyos resultados no se pueden obtener basándose en las pinturas. Con mis alumnos en los cursos de música antigua hemos hecho diversos experimentos al respecto. Y la conclusión es que la música suena mejor si es realizada sólo por cantantes, o sólo por instrumentistas, nunca a la vez. Es decir, lo contrario de esa mezcla de cosas desunidas que a veces se observa en las pinturas. En esta música se buscaba

que el resultado musical fuera siempre homogéneo.

En los tratados, que por supuesto carecen de simbolismos, aparecen descritas cosas como éstas: «En la fiesta cantaron 3 cantantes, luego sonaron 4 flautas, después tocaron 3 laudistas...» etc. Esta descripción se corresponde mejor con el resultado musical y coincide con mis experimentos. Otra cosa es un solo de canto acompañado de una viola u otro instrumento, pero yo estoy hablando de la polifonía.

S.—Lo que Usted ha dicho anteriormente nos lleva a plantearle otras dudas. Por ejemplo, un problema fundamental de la música anterior al siglo XVIII es la transcripción.

En el barroco francés, Couperin escribió, en su tratado, que los italianos tenían una escritura más precisa que los franceses. Incluso va

lianos tenían una escritura más precisa que los franceses. Incluso va más allá cuando expresa, sin lugar a dudas, que los mismos franceses tenían una manera errada de escribir su propia música.

R.C.—Sí, pero la solución al problema de la transcripción, y a otros que hemos mencionado, es básicamente artística. Las soluciones científicas son imposibles; no existen dos notas que se parezcan y de las que se pueda asegurar que fueron así. Una persona que diga tal cosa tiene la cabeza loca. Es imposible decirlo, son cosas inalcanzables... Hemos dicho que no tenemos los hombres de esas épocas, ni tampoco tenemos grabaciones. Es sumamente ridículo pretender que los tratados y las descripciones aseguren algo. Lo que sí es posible decir es cómo fue, más o menos; pero con seguridad científica, imposible.

Es probable que dentro de 20 años tengamos ideas un poco diferentes a las que tenemos hoy sobre la manera de interpretar la música. De hecho, la música antigua que se hace hoy día es, paradójicamente, más cercana a ese lejano pasado, que hace 20 años atrás.

S.—A pesar de lo que Usted dice, existen obras editadas de música antigua medieval, renacentista y barroca que están llenas de precisiones de ritmo, dinámica, etc. de los editores. Parece ser que esto en vez de ayudar, contribuye a confundir.

R.C.—Sí. Existen ediciones muy diferentes entre sí. Hace 20 ó 30 años todas las ediciones musicológicas de la música del medioevo tenían una transcripción en un ritmo preciso, basándose en la teoría de los 6 modos rítmicos. La música polifónica, el motete, el órgano necesitaban un orden rítmico dentro del límite de estos 6 modos. Los musicólogos especulaban que, a veces, una melodía monódica fue trabajada en un conjunto polifónico, y aseguraban que ése era el ritmo de la pieza monódica también. Tales cosas, por supuesto, eran absurdas ya que sólo se trataba de un arreglo de una melodía anterior para un conjunto polifónico, y no el ritmo de una melodía monódica. Quizás pueda darse una vez, pero esto no implica una deducción lógica para toda la música de esa época. O sea, se trata solamente que en esa arquitectura polifónica necesitaban una precisión rítmica, para que el canto pudiera ser libre, casi rapsódico, o para un cambio de modo; pero el canto monódico es diferente al diseño polifónico. Sólo después del siglo XIII empieza a asomarse una referencia rítmica. En obras como los *Carmina Burana*...

S.—Sus versiones de los *Carmina Burana*, y *Le Roman de Fauvel*, están consideradas como un aporte fundamental al conocimiento de la música medieval. ¿Cómo hizo Usted para superar los problemas planteados por la transcripción y reconstrucción de los aspectos rítmicos y retóricos en ambos códices?

R.C.—Para mí, los *Carmina Burana* fue una aventura muy excitante. Yo trabajé con el facsímil del códice que se encuentra en Munich (grabé casi todo, 5 discos, pero aún faltan 2); pero tuve que trabajar con manuscritos de versiones paralelas porque el original está escrito en neumas a campo abierto, o sea sin pentagrama y así era imposible leerlo.

Otro trabajo de transcripción y reconstrucción importante fue *Le Roman de Fauvel*, obra muy dramática, cuyos manuscritos se encuentran en París y en Viena. Con éste fue un poquito más sencillo que con los *Carmina Burana* ya que todas las piezas tenían pentagrama e indicaciones muy claras de las construcciones rítmicas. De los 6.000 versos que contiene

este códice sólo hice una pequeña parte; imposible grabar todo.

Ahora, música en sí, en *Le Roman de Fauvel*, hay relativamente poca, porque la música, si se quiere, es solamente una especie de comentario marginal; son imágenes en miniaturas musicales que comentan el texto de la poesía épica. Es decir, la melodía no está en los textos, porque ésta, en el fondo, no tiene importancia. La música y el texto están separados y mi proposición consistió en adaptar las diferentes melodías del manuscrito a la poesía que allí aparecía.

Por eso, para mí es importante en los pasos de reconstrucción musical tener una idea clara de ese período, no sólo en el sentido histórico sino también cósmico, filosófico, religioso y retórico. La visión global ayuda a comprender la música del pasado.

S.—Entre los problemas que se plantean en la interpretación de la música antigua se encuentra la continua polémica de si es lícito interpretar una determinada obra con instrumentos modernos. ¿Cree Usted que si estos compositores hubiesen tenido un piano eléctrico, un sintetizador lo hubieran utilizado?

R.C.—Por ejemplo, J. S. Bach fue un compositor de un tipo de música X, porque no tenía conocimiento de otros instrumentos que no fueran los que usó. Si hubiese tenido otros instrumentos, sus obras serían otras. Es ridículo utilizar un argumento semejante. La obra es toda una unidad, algo coherente en el tiempo, el espacio y los elementos materiales que

la conforman. Nunca Bach, con un piano moderno, suena a Bach, suena a otro compositor. Con un piano moderno, él hubiese compuesto algo completamente diferente.

S.—En muchas de las versiones discográficas y de concierto modernas, sobre todo de música barroca, se observa que a diferencia de las interpretaciones históricas, se excluye el uso de la ornamentación tal como viene sugerida por la inmensa cantidad de tratados de la época...

R.C.—Para mí la ornamentación en la música barroca es muy esencial; esa variación que le aporta el artista es inherente a la composición misma. En la música barroca es muy importante hacer disminuciones, variaciones, etc., ya que el barroco tiene mucho de improvisación, de cosas que nacen en el momento mismo, y no solamente música preconcebida. Tocarla y no ornamentarla es casi mejor no tocarla...

S.—Perdone que le interrumpa. ¿No cree Usted que la desaparición del ejecutante ornamentista e improvisador se debió a que le estaba restando méritos al compositor?

R.C.—Naturalmente que sí. Eso comienza, entre otros, con Johann S. Bach, que no fue muy querido por sus músicos: «A mí no me gusta tocar a Bach, porque cree que nosotros somos ignorantes. Él lo escribe todo». En la época lo decían. Ahí es cuando comienza la decadencia de la interpretación, en la cual el intérprete no participa en la composición y sólo parece un copista de un original, sin participar de la creación; sin continuar el trabajo de composición interpretando... Y luego todos los demás compositores fueron asumiendo esta actitud.

S.—Sin embargo, la cadenza clásica...

R.C.—Sí, pero hoy Usted ve que las cadenzas ya están escritas. Se toca la cadenza que escribió el mismo compositor o la versión de tal o cual instrumentista famoso. Es una pérdida de la espontaneidad, y en la música barroca es muy importante revivir la espontaneidad.

FOTO: ENRIQUE MOYA

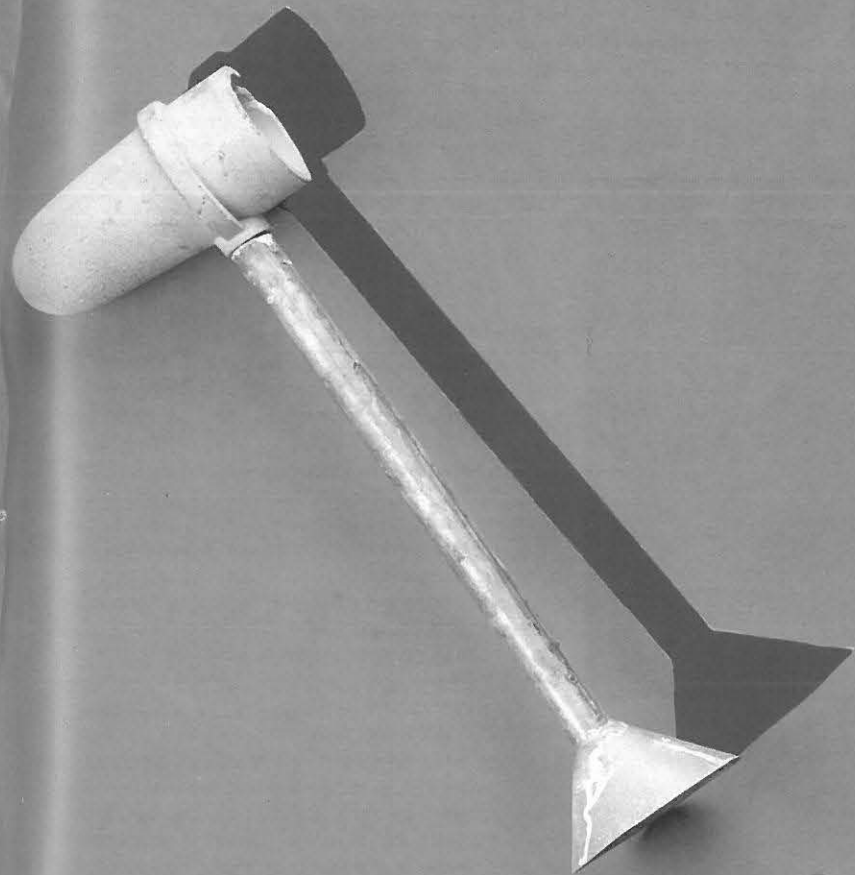


René Clemencic, filósofo, compositor, musicólogo y director.

# FESTIVAL INTERNACIONAL D'ORQUESTRES JUVENILS 199



DEL 16 AL 25 DE JULIO



S.—¿Cómo ha afectado la desaparición del improvisador o del intérprete-compositor, para usar sus propias palabras, a la composición?

R.C.—El instrumentista y cantante de los períodos renacentista y barroco era también compositor, un músico más completo que los de hoy. Actualmente es frecuente ver que un cantante o un instrumentista no saben nada de música, solamente cantan o tocan. Existe como una decadencia del intelecto musical, porque sólo se limitan a imitar y quizás interpretar, pero no a realizar la música en un sentido integral.



René Clemencic y su «Flauta Mágica»

FOTO: ENRIQUE MOYA

S.—Nos gustaría exponerle otros de los asuntos en discusión de la interpretación de la música antigua, como es el aspecto del ámbito acústico y también el tamaño de las orquestas barrocas.

R.C.—Las iglesias tenían entornos acústicos muy diferentes, y éste fue un fenómeno más diverso en el barroco que en el renacimiento. También hay una diferencia importante entre la acústica de salón de un palacio y una iglesia barroca. Puedo decir, como una idea muy general, que la acústica de esa época fue un poco más rica que la de hoy. Los instrumentos de arco, por ejemplo, tenían más claridad, son mejores para una acústica rica, pero no tan buenos para tocar en una acústica moderna muy árida y seca.

En relación a la segunda parte de la pregunta, en algunas ocasiones uno suele encontrarse con documentos que hablan de cosas monstruosas, que no sé si son verdaderas o no; si se llegaron a realizar o no, de Corelli con 150 instrumentos de arco y también de Haendel con más. Yo creo, en relación a eso, que con muchas voces e instrumentos el resultado es demasiado pesante; la misma música se resiente con ello, ya que era una música más transparente, un poco más individual, sin ese espíritu de masa de hoy.

S.—Pasemos a otro tema. Aquí en Viena, en la Filarmónica de Viena, para ser más exactos, ha habido una intensa polémica por las versiones de Mozart de Hamoncourt. Al parecer, según dicen, se ha tomado excesivas libertades. ¿Qué diferencias fundamentales existen entre su aporte artístico-musical y el de Nikolaus Hamoncourt?

R.C.—Eso es fácil de decir. La música que yo hago es libre, y yo siento que a la de él le falta vida y es muy rígida. Su música es toda muy profesoral y su temperamento le impide tocar la música como una experiencia viva. Dicen que él se ha tomado excesivas libertades. Yo no lo creo, porque Hamoncourt jamás hace cosas libres; tiene una concepción de libertad, mas no es libertad. En el momento de hacer música uno deja de ser musicólogo e investigador y se da paso a lo espontáneo. Uno no puede asegurar, como él lo hace, que las cosas fueron «así y así y punto». Creo que ésa es la gran diferencia entre mi trabajo y el de Har-

noncourt. De las versiones de Mozart de Nikolaus Hamoncourt prefiero no opinar.

S.—En la interpretación de la música de Mozart, ¿quién cree Usted que va en la dirección correcta?

R.C.—Yo no soy un experto en Mozart. Ahora, opino que Riccardo Muti va en la dirección correcta, porque hace un Mozart vivaz y muy natural, porque este compositor fue uno de los compositores más naturales que hayan existido jamás. Mozart es una continuación lógica, genial, de la ópera italiana barroca.

S.—Sigamos con Mozart. Muchos artistas renombrados se han alarmado por la comercialización del bicentenario de Mozart. ¿Qué piensa Usted?

R.C.—Pienso que es demasiado exagerado, que no hay necesidad de todo esto, porque Mozart es un compositor universal que es escuchado y sentido por todo el mundo. Mi opinión es que este acto, con las características que tiene, podría perjudicar su música.

S.—¿Cree Usted, honestamente que los intérpretes de esta música han logrado transmitir esas ideas e intereses de una época remotamente distante al mundo de hoy?

R.C.—No sabría decirlo, porque todos los intérpretes y musicólogos tenemos ideas muy diversas por esa transformación y apreciación que la música realiza en nosotros mismos. Yo pienso que también es muy importante comprender cómo sentimos esa música los hombres de hoy, porque no es posible hacer música de una manera filológica. Es posible escribir un libro sobre filología, mas es imposible hacer música filológica, ya que la gente que cantaba, bailaba y ejecutaba esa música tenía pasión, emoción, etc. Sólo la filología es filológica.

O sea la importancia de interpretar música antigua radica en que el hombre que la escucha pueda sentir y vivir con plenitud la misma como si fuera música de hoy. Esta gente que compuso e hizo la música nunca la realizó pensando en los investigadores del futuro, sino con gran sentido de libertad y con los sentimientos de esa época, ciertamente. Yo creo que es posible percibir ese sentimiento, ese feeling, aunque se desconozcan los detalles precisos; uno puede comprender con el corazón y el alma esas pasadas civilizaciones. Esta actitud hace el asunto más comprensible.

S.—No obstante, las dudas musicológicas y las posturas historicistas, la música antigua atrae cada vez más público.

R.C.—Existen muchas razones. Un aspecto es que la música antigua tiene mucha frescura y vivacidad. Otro elemento es su atrayente rítmica, no sólo en la música, sino también la polifonía muy complicada, como la de Dufay, por ejemplo, en la cual cada voz tiene un ritmo muy complicado e interesante o la sensualidad rítmica vivaldiana. Esto no es muy ajeno a los tiempos actuales, en que la gente tiene muchas velocidades y ritmos de vida.

Además el sonido de los instrumentos es, también, otra faceta que señalar, ya que no tienen un sonido romántico, sino más directo, más personal, más corporal, así como el jazz. El hombre de esos tiempos tempranos, tenía mucho sentido corporal, mucha sensualidad. Claro que existió la iglesia y todo eso, pero la vida fue vivida con un sentido muy directo y corporal, muy rítmico y sensual. Lo que pasa también es que estamos en una época que gusta mucho de las cosas nuevas, de la aventura. Y, ciertamente, la música antigua es una aventura contemporánea muy novedosa.

Enrique Moya

NOTA:

(\*): Joseph Brodmann, fue antecesor y maestro del famoso constructor de pianos Bösendorfer. Este mismo pianoforte, propiedad de René Clemencic, fue el que perteneció a la familia vienesa Storck, de la cual Beethoven era amigo.

## ACTUALIDAD DISCOGRAFICA

Otto Klemperer vendrá de nuevo a nuestras páginas de crítica discográfica, ya que EMI Classics anuncia la próxima publicación en compacto de las cuatro óperas mozartianas que el maestro de Breslau grabó para la empresa británica: *Bodas de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* y *Flauta mágica* serán editadas en un álbum de once compactos de precio medio o en cuatro álbumes de 3, 3, 3 y 2 para adquirirse por separado. Ni qué decir tiene que, a pesar de lo discutible de algunos planteamientos (en *Bodas* y *Così* sobre todo), estas cuatro versiones son un hito en la discografía de Klemperer y, en consecuencia, es imprescindible conocerlas a fondo.

Barenboim, du Pré, Zukerman, de Peyer, Brendel y el Cuarteto Guarneri protagonizan un atractivo álbum de dos compactos con tomas en vivo desde el Festival de Brighton 1970 en el que interpretan *Trios* de Beethoven y la *Gran Fuga* en versión de cuarteto de cuerda (Cuarteto Guarneri) y en versión de piano a cuatro manos (Barenboim-Brendel). El álbum, de Hunt Productions, será comercializado en España por Diverdi, S.L.

Lorin Maazel grabará un nuevo ciclo Sibelius para Sony Classical con la orquesta de la que es titular, la Sinfónica de Pittsburgh. El primer disco, ya publicado, contiene las *Sinfonías Cuarta y Quinta* del compositor finlandés. Confiamos en que el maestro supere su notable ciclo anterior hecho para Decca con la Filarmónica de Viena.

Felix Weingartner hace su primera aparición en compacto con la publicación de su ciclo Beethoven, que el histórico maestro comenzó a grabar en 1923 en Londres y concluyó en 1937 en Viena con el registro de la *Primera*. Las primeras publicaciones incluyen versiones de las *Sinfonías Quinta y Séptima* con la Royal Philharmonic Society Orchestra; *Séptima* y *Octava* con la Filarmónica de Viena y, finalmente, *Novena* más *Once contradanzas*, *WoO 17*, con la Filarmónica de Londres. La crítica británica, normalmente reticente a este tipo de publicaciones, ha celebrado su edición por el interés artístico y la calidad técnica de los reprocesados, hechos por Pearl. El ciclo completo será distribuido próximamente por Harmonia Mundi Ibérica.

Conlon Nancarrow y sus *Studies for player piano* acaban de ser reeditados en cinco discos compactos del sello Wergo, empresa que tiene en su haber uno de los catálogos más interesantes de la música de nuestro tiempo, que abarca desde la música para piano de Paul Hin-

## Con nombre propio

demith hasta las últimas composiciones de Iannis Xenakis, pasando por obras de Theodor Adorno, John Cage, James Wood, Gerd Zacher y Alejandro Vinao. Todos estos registros son publicados en España por Harmonia Mundi.

Neeme Järvi celebra por partida doble el centenario del nacimiento de Prokofiev. Por un lado, ha grabado para Chandos el integral de las *Sinfonías* del músico ruso con la Scottish National Orchestra, además de los *Conciertos para piano* en los que acompaña a Boris Berman al frente de la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Por otro, acaba de registrar para Deutsche Grammophon la grabación completa de *El ángel de fuego*, con la Orquesta Sinfónica de Gothenburg y los siguientes solistas: Nadine Secunde, Ruthild Engert-Ely, Siegfried Lorenz, Heinz Zednik y Kurt Moll. Los discos Chandos ya están disponibles en el mercado del disco, mientras que la



Daniel Barenboim

ópera de Prokofiev en el sello amarillo será publicada próximamente.

Radu Lupu, el notable pianista rumano que hasta hace poco grababa en Decca, ha cambiado de empresa y, como no, ha sido Sony Classical quien le ha acogido en su seno. Esperemos que las espléndi-

das grabaciones de este músico se repitan de nuevo en el sello japonés (y también que en sus próximas visitas a nuestro país logre llenar las salas de conciertos sin ningún problema...)

Nicolas Economou, pianista chipriota prácticamente desconocido en España (si bien ha actuado ya en nuestro país), saltó a la fama con un disco en Deutsche Grammophon en el que intervenía en dúo con Martha Argerich interpretando las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov y la suite del *Cascanueces* de Chaikovski. Ahora, hace su debut en solitario en el sello amarillo interpretando *Los cuadros de una exposición* de Mussorgski y la *Kreisleriana* de Schumann en grabaciones hechas en mayo de 1989 en Munich.

Marcello Viotti, al frente de la Orquesta de Cámara Inglesa, ha grabado para el sello suizo Claves *La cambiale di matrimonio*, ópera compuesta por Rossini a los 18 años en la que está ya presente el infalible instinto dramático y el arte para caracterizar los personajes, virtudes que fueron el sello inconfundible del genial compositor. La versión, en un solo compacto, está cantada por un notable conjunto de solistas italianos (Rossi, de Simone, Comencini, etc.) y será comentada el próximo mes desde estas mismas páginas.

Arturo Toscanini. Dos interesantísimos discos del maestro acaban de aparecer en Hunt Productions, independientes, por tanto, de la Edición Toscanini de RCA-BMG. El primero contiene la grabación en concierto público del *Segundo* de Brahms con Vladimir Horowitz, más un ensayo de orquesta de la misma partitura. El otro, la *Sinfonía en re menor* de César Franck, más tres poemas sinfónicos del mismo compositor: *Psyché*, *Les Eolides* y *Redemption*. Todas las obras son interpretadas por la Sinfónica de la N.B.C. y poseen buenas tomas de sonido.

Leonard Bernstein. Prosigue la publicación de las últimas grabaciones realizadas por el desaparecido director-compositor en Deutsche Grammophon. El último disco anunciado por el sello amarillo recoge un concierto público de Lenny en el Avery Fisher Hall de Nueva York en octubre de 1989 con obras de su amigo, el recientemente fallecido Aaron Copland (1900-1990): *El Salón México*, *Concierto para clarinete y orquesta de cuerda*, *con arpa y piano*, *Música para el teatro* y *Connotaciones para orquesta* son las cuatro composiciones que integran este disco-despedida de dos personalidades de la vida musical norteamericana.